Domingo 23 de mayo de 1993

PRIMER PLANO ///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

SU OBRA COMPLETA APARECE EN LA COLECCION FRANCESA DE LOS GRANDES, LA PLEIADE

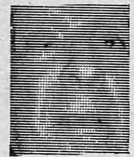


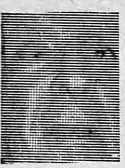
EL REDESCUBRIMIENTO DE BORGES

Mañana la editorial francesa Gallimard presentará el volumen 400 de su prestigiosísima colección Bibliothéque de la Pléiade: se trata del primer tomo de la obra completa de Jorge Luis Borges. Jorge Lanata, Miguel Briante, Tomás Eloy Martínez y Jean-Pierre Bernés adhieren en estas páginas al redescubrimiento de un gran escritor.

En 1964 una edición de quinientas páginas de los "Cahieurs de l'Herne" hizo que se descubriera al señor que en 1961 había ganado el Premio Formentor con Samuel Beckett: Jorge Luis Borges. Casi 30 años después Francia vuelve a honrarlo al incluir su obra completa en la Pléiade.











LA INTRODUCCION A LA OBRA COMPLETA DE JORGE LUIS BORGES EN FRANCES

UN ARGENTINO EN PARIS

JEAN PIERRE BERNES

No puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. BORGES. Prefacio a Cementerio Marino *de Valéry.*

Borges no buscó jamás la gloria, "esa cosa brillante que Shakespeare ha comparado con una burbuja y que hoy se reparten las marcas de cigarrillos y los políticos"; de todas maneras, la idea de ser el primer escritor de habla hispana que entrara en vida a la Biblioteca de La Pléiade no dejaba de seducirlo. Se sentía feliz, según sus propias palabras, de poder "codearse" con su amigo Montaigne, aun cuando otras vecindades le parecieran menos honrosas. Poco antes de su último viaje, Borges imaginaba con placer, como en un juego infantil, una versión moderna de la coronación, sobre el escenario del Théâtre-Français, del busto de Voltaire, Voltaire tal como lo releía en *La historia de Carlos XII* en vísperas de su muerte. Se imaginaba la escena, reemplazando los laureles por rosas, fugaces avatares de la rosa inmarcesible, "la rosa de un jardín borrado", el arquetipo.

Había proclamado siempre, sin embargo, que había que tender al anonimato y que lo que se escribe es en vano si no es anónimo. Había soñado con publicaciones y revistas anónimas. Siendo adolescente, quería borrar las circunstancias, sus propias circunstancias, la de sus escritos; pero al mismo tiempo se interrogaba sobre esta frase, "Ser célebre en América del Sur significa no dejar de ser un desconocido", comprobación un tanto excesiva de Paul Groussac, su compatriota y predecesor en la dirección de la Biblioteca Nacional, ciego como él, nacido en Toulose con el idioma de Voltaire, muerto en la Argentina con el de Cervantes, adquirido y dominado como por arte de magia. Groussac, para quien la vida había sido la manifestación ejemplar de una traducción exitosa.

Por una de esas repeticiones que nos han distinguido tantas veces en la literatura y en la historia de la literatura, Borges ha deseado publicar la versión definitiva de sus *Obras Completas* en Francia, pues consideraba al país de Boileau y de Voltaire como la patria literaria por excelencia a pesar de "la ansiedad cronológica e histórica de sus escritores (...) que no se contemplan jamás *sub specie aeternitatis,* sino siempre *sub specie temporis vel historiae*". Ha querido renovar el gesto de su ilustre compatriota y modelo Hilario Ascasubi, el escritor combatiente, el coronel poeta, enemigo jurado del dictador Rosas que, al final de su vida, en 1872, decidió publicar en París, en tres volúmenes, su epopeya gauchesca. A esta reserva se debe que la presente edición se publique en dos tomos y no en tres, dado que para Borges, devoto ferviente de la simbología de los números, hubiera tenido el valor de una prueba indiscutible y de una consagración definitiva. Agregó a este modelo una variante singular, pues entrega su obra a la traducción, es decir en un sistema lingüístico que constituye el borrador de la versión en lengua original y aún no reescrita.

A partir de esto, Borges comenzó la edición de sus *Obras Completas* suprimiendo períodos y tramos enteros de su producción. A lo largo de toda su vida ha destruido y quemado, erigiendo a la inquisición en sistema de escritura.

Ha hecho desaparecer, por razones estéticas y políticas, su primera recopilación de poemas, *Los ritmos rojos* —que se reconstruye aquí en parte, según sus indicaciones—, en vísperas de su retorno a la madre patria luego de un extenso viaje iniciático. La obra proclama una fraternidad proveniente del país de las estepas donde "la llanura agotada no acaba nunca de morir" marcada por el color y la revolución, y sensible al sufrimiento de los ghettos en los cuales "la multitud cristiana se inflama, amenazando con un pogrom". Esta recopilación recordará a los espíritus maniqueos que han resuelto encerrar a Borges en un laberinto político dorado que hay un tiempo para todo y aun para las renegaciones sucesivas porque nos restituye los comienzos generosos de un hombre de su tiempo, convertido por la costumbre en "el menos histórico de los hombres" y que fue, a su tiempo, maximalista, radical con Yrigoyen, conservador resignado, declarando al final de su vida: "Soy un poeta anarquista pacífico que se extingue dulcemente en la murmurante Viena", en el centro de esta vieja Europa cuya tolerancia le hizo profetizar una armoniosa conjuración universal.

Eliminó también en las llamas de su propia inquisición sus cuatro primeras recopilaciones de ensayos, *Los naipes del tahúr*, temerario inicio de 1921, e *Inquisiciones,* de título premonitorio, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*, eliminados en bloque desde comienzos de los 40, en una decisión que no deja de hacer pensar en "el donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería" del Hidalgo de la Mancha a quien Borges debe todo. De aquellas recopilaciones se encontrarán aquí numerosos extractos, entre los más significativos, que su autor ha deseado salvar mediante un subterfugio conmovedor. Estos textos de lo que se arrepentía sólo podrían ser presentados en su versión preoriginal, es decir en la versión aparecida en las revistas que amó y muchas veces creó, incluso dirigió, y no a partir de las recopilaciones que los reunió y que había rechazado.

Escritos en una lengua que debe sus acentos y a veces su misma sintaxis más a Quevedo y a Torres Villarroel que a la prosa tranquila de Unamuno (al que sin embargo veneraba por entonces), estos textos nos hablan de sus inquietudes precoces y de sus antiguas obsesiones metafísicas, retóricas, tanto como las mitologías de los arrabales porteños de los que inventó al mismo tiempo la religión y la liturgia, como en ese artículo titulado "La pampa y el suburbio son dioses", en el que trata de hacer el mapa ciudadano del criollismo "gauchesco". Allí se podrá ver su amor casi devocional por Bue-

nos Aires, la ciudad vertical anclada "a orillas del río inmóvil" con el afán de poetizarla, en busca de ese verso que la dirá por entero en las encrucijadas de las afueras donde el destino se detiene, en las orillas, esos arrabales, mundo que avanza sobre las franjas de la pampa ("esa palabra infinita que es como un sonido y su eco") que no cesan de extenderse y en sus habitantes —orilleros, compadres y compadritos— condenados a la infamia de una gloria marginal.

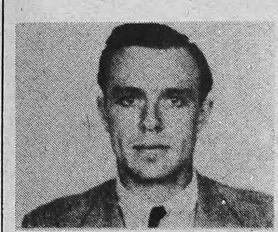
Se lo podrá seguir en sus aventuras ultraístas de juventud, libres, insolentes e iconoclastas, en sus comentarios de profesor hedonista, en sus crónicas cinematográficas, plenas de humor, brillantes, por momentos arbitrarias, jamás indiferentes. Se descubrirá finalmente ese monumento que constituyen los artículos aparecidos en la revista *El Hogar*, de la época de madurez, y que restituyen, fuera del contexto frívolo que las vio nacer, sus entusiasmos de lector esclarecido, la pertinencia de los juicios críticos y la ligereza de un tono a la vez grave y juguetón que no se le conocía hasta entonces. Esta parte de la obra, la inédita, contribuye a revelar y a valorizar esas interferencias que Borges sabía desalojar también él mismo en sus lecturas sin prejuicios y sin reverencias contra una moda de la que supo siempre escapar. Nos brinda una totalidad hasta ahora dispersa, otorga la obra cierta unidad profunda en la diferencia metafórica que Borges había descubierto en la visión de "El aleph".

Se podrán escuchar todas las voces de Borges reunidas en este volumen, a un costado el texto canónico: en la cronología —en la que lo hemos dejado hablar lo más frecuentemente posible— y en las notas, en las que un Borges oral —que descubrió tardíamente que la conversación era un género literario, una forma indirecta de escritura—, gran conversador, como su maestro Macedonio Fernández, pero más alegre y dueño de una elocuencia más inagotable, se lanza al comentario y aun al comentario del comentario de su propia obra que practica mejor que cualquiera, desde el interior, puesto en modesto exegeta, que analiza, minimiza o exalta, como en esa última lectura comentada en Ginebra, donde dejó escapar emocionado, después de escuchar uno de sus últimos poemas, "Cristo en la cruz", estas palabras: "Pero... yo soy un escritor ¿no?". ¿Podemos evocar una confidencia, ese sábado a la mañana de abril del '86 cuando le fatigaba redescubrir textos antiguos exhumados de la prensa argentina de fines de los 20, entre los cuales figuraba su "Historia de ángeles" y también el esbozo un tanto afectado de "Hombre de la esquina rosada", del que nos alcanza la traducción "Hombres pelearon"(1), inspirado por el recuerdo de una antigua metáfora escandinava? Deja caer entonces esas palabras que nos colocan en el infecundo linaje de Pierre Menard, autor del *Quijote*: "Gracias, el sábado me trae suerte, ustedes acaban de reescribir cincuenta páginas de la obra de Borges. Espero que haya muchos más sábados". Esta misma exquisita cortesía victoriana y su generosa manera de entregarse dicen, de manera evidentemente paradójica, que los traductores terminan de fijar las obras de los autores, cuyas versiones originales quedan reducidas al estado de borradores previos.

Es esta, por lo tanto, la tercera y definitiva —y vasta— antología personal que Borges nos ofrece en la edición póstuma de sus *Obras Completas* en forma de libro de libros. Poco antes de morir, nos dijo con impaciencia y también con cierta resignación: "Nos pasamos la vida esperando nuestro libro, no llega".

Borges será Bustos, Suárez, Cabrera, Haslam, Pinedo, Montenegro y tantos otros. Por un ingenioso error de impresión, en la época del ultraísmo, fue también Jorge Luis Biorges, que creían haber inventado







Borges + Bioy = Biorges.

veinte años después Gisèle Freund y Silvina Ocampo gracias a un truco fotográfico de superposición que hacía renacer a Borges como un monstruo de dos cabezas, émulo del "famoso Chesterbelloc, monstruo cuadrúpedo", nacido de la asociación de Chesterton y de Hillaire Belloc, según Bernard Shaw.

Las máscaras de Borges son a veces más sorprendentes, por ejemplo las que se ocultan detrás de Hladik, el protagonista de "El milagro secreto" donde dice: "Hladik había rebasado los cuarenta años. Fuera de algunas amistades y de muchas costumbres, el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida". El disimulo de la confesión en el texto la vuelve aún más desesperada. Pero de todos los autorretratos enmascarados por identidades patronímicas sucesivas que atraviesan la obra, la más conmovedora sin dudas y la más autobiográfica es aquella que brinda Borges en el relato "El Sur" de *Ficciones:* "En 1939 (...) Juan Dahlman era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de Infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel; en la discordia de sus dos linajes (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico (...) Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbudo, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del *Martín Fierro,* los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario pero nunca ostentoso".

La transposición tan clara proclama sin disimulos, por un juego de simetrías, esa persistente vocación criolla que vincula a Borges —llegando de afuera, como casi todos los argentinos, pero un tiempo antes— con una América de la que una larga temporada en Europa lo había alejado. Hay que rendirse a la evidencia: Borges, "el porteño", tiene actitudes y sueños de "hidalgo" americano dividido entre la tentación de las armas y la de las letras. Como Cervantes y Don Quijote, profesa esa religión de una edad de oro pasada, que reencuentra en la joven arqueología del tango y calca sus comportamientos y a veces también su escritura, sobre Ascasubi, el modelo venerado que al fin recupera en París, renovando así la imitación que armaba los movimientos del Caballero de la Triste Figura sobre los de Amadís de Gaula. Hemos tratado, en el aparato crítico de esta edición, de poner en evidencia esta argentinidad fundamental de Borges y de sus mitologías locales que se ha tenido la tendencia de ocultar pensando que harían sombra sobre una perspectiva cosmopolita y universal. Pues Borges asume armoniosamente esta doble vocación, tal como la asumía a su amiga Victoria Ocampo, también criolla de alma y, sin embargo, abierta al mundo.

En esos textos breves que llamaba biografías sintéticas y que aparecieron en su momento en *El Hogar* y que se encuentran en este volumen, Borges nos muestra la técnica de la enumeración caótica con que se atreve a dar cuenta de una vida. Podría decirse, parafraseando este modo y citándola por fragmentos, que fue en su juventud "abanderado del ultraísmo", "políglota", "escritor clásico español latinizante del siglo XVII", "guitarrista de los ocasos" y aún "contemporáneo", como le gusta repetir a partir de Macedonio Fernández, su referente.

En 1974, al publicar sus *Obras Completas* en español, en la editorial Emecé, Borges se divierte escribiendo él mismo su propia noticia bibliográfica, astuta y conmovedora a la vez.

Borges sabía que su destino era literario y no histórico, profesaba la fe de que la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico.

En Ginebra, al final de su vida, estaba preocupado por saber en qué lengua iba a morir. Sus últimas palabras fueron la triple declinación de la plegaria universal, primero en sajón antiguo, luego en inglés y en español. Esta última traducción recapitula alegóricamente una vida resumida en un momento, una vida enteramente consagrada a la lectura, a la escritura y a la reescritura. Se encuentra ya en el principio en la primera línea de Borges que se conserva (tenía entonces cinco años). "Tigre, León, Papá, Leopardo". Y la repite la última plegaria —"en griego y luego en un idioma desconocido"— de Juan de Panonia, el teólogo, en la hoguera redentora, pues el fin metafórico de la historia se sitúa en el paraíso.

Traducción: Marcos Mayer

(1) Hombres pelearon *es el título del relato. Borges propuso como traducción* Batalla de hombres. *(N. del T.)*

Las glorias circulares

La obra de Borges fue descubierta por los lectores medios de la Argentina sólo después de mayo de 1961, cuando el premio Formentor, concedido por el Congreso Internacional de Editores, difundió su nombre en los medios masivos. Borges ganó los diez mil dólares del Formentor ex aequo con Samuel Beckett, y también compartió el Cervantes con el sonetista español Gerardo Diego, en 1980. En 1983 estuvo a punto de recibir el Nobel a medias con Isaac Bashevis Singer, lo que hubiera confirmado cuánto le costaba ser reconocido. Que el Nobel no le llegara nunca le evitó el disgusto —casi seguro— de tener que dividirlo con alguien.

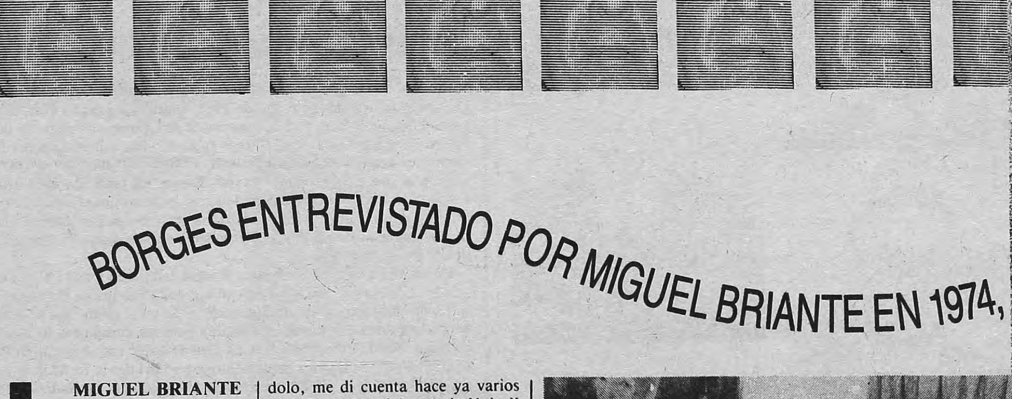
En los tiempos del Formentor, Borges caminaba todas las mañanas por la calle Florida para ir a su trabajo en la Biblioteca Nacional, sin que los transeúntes prestaran atención a ese viejo ciego que se detenía en las esquinas esperando que alguna persona compasiva lo ayudase a cruzar. Nadie (o casi nadie) tenía idea de quién era. Aunque en París le habían dedicado ya un suplemento entero del diario *Le Monde* y una edición radial de la ORTF, y en Nueva York hubo (a mediados de 1960) un programa de televisión sobre su obra, los argentinos seguían ignorándolo. Si bien había ganado en 1956 el Premio Nacional de Literatura y la Universidad de Cuyo le había conferido el primer doctorado honoris causa, su público llegaba, cuando mucho, a tres mil personas. Publicaba en el suplemento de *La Nación* cada dos o tres domingos y sus textos aparecían en casi todos los números de *Sur*, pero las ediciones en sus *Obras Completas*, que Emecé recomenzó a publicar a partir de 1953, vendían dos mil ejemplares, o menos.

Fueron las noticias de que Borges era famoso en el extranjero las que terminaron convirtiéndolo en un hombre también famoso para los argentinos. Cuando cumplió 65 años, el 25 de agosto de 1964, el semanario *Primera Plana* le dedicó la portada. Era la primera vez en América latina que la imagen de un escritor aparecía en una revista de noticias, y ése fue el principio, también, de la resurrección del intelectual como instrumento de las sociedades para pensarse a sí mismas. A partir de aquel momento, Borges comenzó a estar en todas partes: desde los programas radiales de Antonio Carrizo y los almuerzos de Mirtha Legrand, en los que deslizó algunas declaraciones irritantes, hasta las tapas con "los personajes del año" de la revista *Gente*.

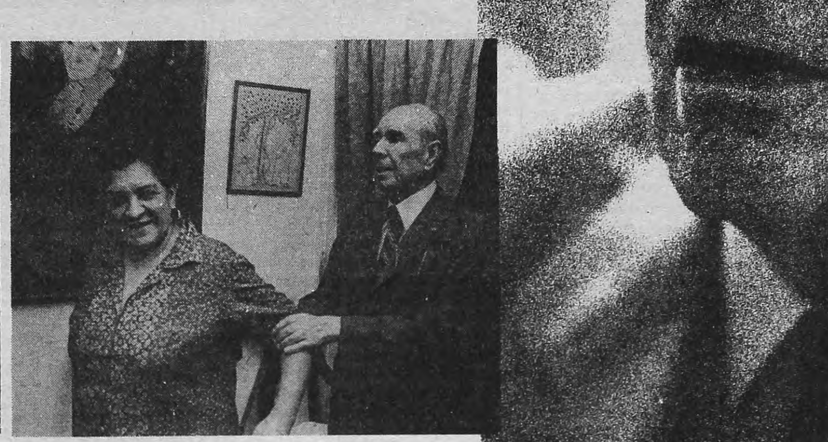
El barniz del prestigio cayó sobre su nombre. La gloria —algo mucho más perdurable— apareció casi en seguida, en el número de homenaje que, en setiembre en 1964, le dedicó *L'Herne*, una publicación francesa y semestral dirigida por Dominique de Roux. *L'Herne* concedía sus caudalosas ediciones sólo a escritores objetos de culto. Los números siguientes al de Borges estuvieron consagrados a Pound y Céline. Incluían fotos, una bibliografía extensa, un glosario, entrevistas, ensayos y testimonios sobre el autor. Los colaboradores de *L'Herne*, en este caso, fueron los amigos entrañables de Borges (Bioy, Silvina y Victoria Ocampo, Pepe Bianco, Alicia Jurado), sus críticos y descubridores (Caillois, Rodríguez Monegal, Gérard Genette, Ana María Barrenechea, César Fernández Moreno). Hasta la madre del autor, doña Leonor Acevedo, hizo su aporte, evocando una caída del tranvía, en la infancia, a la que Borges nunca había hecho alusión.

La Pléiade repite, multiplicado, el movimiento hacia la inmortalidad que anticipaba *L'Herne*. En el aviso que los diarios franceses han publicado estas semanas se explica que, para Borges, La Pléiade está al final del laberinto tejido por las confusiones de la fama, y que esta edición "organizada, presentada y anotada por Jean-Pierre Bernés" incluye algunos textos desconocidos. Como en toda la obra del autor de *Ficciones*, este último azar sirve para cerrar un círculo. Fue un francés, Pierre Drieu La Rochelle, quien descubrió al mundo la grandeza de Borges cuando escribió, en octubre de 1933: "Borges est ceci, Borges est celà. Borges vaut le voyage". Otro francés, Dominique de Roux, presintió su gloria en los cuadernos de *L'Herne*. La Pléiade, también desde Francia, le extiende ahora el definitivo certificado de inmortalidad.

T.E.M.



BORGES ENTREVISTADO POR MIGUEL BRIANTE EN 1974,



“CUANDO ESCRIBO ALGO (

MIGUEL BRIANTE

En el año 1974, cerca de abril, la editorial Emecé anunció que lanzaría al mercado las primeras *Obras Completas* de Jorge Luis Borges, un solo tomo que Manuel Mujica Lainez calificaría, al tiempo, como una especie de “caja de zapatos verdes sobre la que en todas las casas ponen una lámpara pero que nadie ha leído”. Yo trabajaba, por entonces, en la revista *Panorama,* de la editorial Abril. Una distracción editorial no permitió que la entrevista con Borges que me habían pedido saliera completa. Revisando papeles —para organizar esa selección de mis trabajos periodísticos que alguna vez publicaré— aparecieron unas hojas donde, sacando algunos baches, la charla aparece completa. El diálogo transcurrió en aquel departamento de la calle Maipú donde Borges ya estaba esperando. Le dije que el tema era, en principio, la aparición de sus *Obras Completas.* Que yo quería preguntarle si había modificado algo en su obra para ese libro que publicaba Emecé.

—Sí —dijo Borges—, he introducido muchos cambios. Y he dejado caer algunos libros que decididamente me incomodan, me desagradan. Ahora, desde luego, hay personas que creen que un escritor no tiene derecho sobre su obra. Pero yo les diría: “¿En qué momento la obra deja de ser del escritor?”. Si una persona introduce una corrección un día después, creo que se admite, y si la introduce un año después, creo que también. Pero al cabo de muchos años se pone en duda ese derecho. Ahora yo recuerdo lo que dijo este gran poeta irlandés Yeats cuando lo acusaron de haber modificado sus primeras composiciones. El dijo: “Yo mismo me rehago”. Y creo que como yo seré juzgado por ese libro, porque ese libro reúne cincuenta años de labor literaria, es que prefiero que me conozcan como el que soy ahora. Y si encuentro versos flojos, como he encontrado muchos, y si puedo mejorarlos, entonces: ¿por qué no voy a hacerlo? Porque si no sería simular que me siguen gustando. De modo que he suprimido composiciones enteras. Ahora, yo sé que todo el mundo va a decir que estaban mejor antes. Pero eso es, yo creo, porque hay composiciones mías que han logrado cierta fama, que han logrado demasiada fama. Entonces la gente se ha acostumbrado a leerlas de ese modo y no admite ninguna variación. Por ejemplo, hay un poema mío que se llama, que se llamaba “Fundación mitológica de Buenos Aires”. Luego, releyéndolo, me di cuenta hace ya varios años de que la palabra “mitológica” era absurda. Esa palabra sugería ideas de mármol y en cambio lo que yo quería decir, y no dije por torpeza, disculpable negligencia, era “mítico”. Entonces puse “Fundación mítica de Buenos Aires”; ahora hay personas que me han dicho: “Mitológico es mejor”. Pero creo que es simplemente porque están acostumbrados a esa forma. No porque esa forma sea mejor. Porque cuando han tenido que discutir el asunto conmigo han convenido en que “mítica” es la palabra adecuada.

—*Mítica ¿es más coloquial?*

—No, no, no. Yo digo mitológica y eso ya sugiere divinidades, dioses, una mitología, y no hay tal cosa. Hay simplemente una fundación mítica en el sentido de una fundación imaginaria de Buenos Aires, nada más. Y esa palabra, mitológica, es demasiado altisonante. Y luego, hay otros casos en los cuales he introducido variaciones; hay un poema mío que actualmente no me gusta pero que he conservado, y creo complementado con otro, sobre el asesinato de Quiroga. Yo al final había puesto: “Las ánimas en pena...”

—*“De hombres y caballos.”*

—No, yo había puesto: “De fletes y cristianos”. Y pensé que fletes y cristianos es menos criollo que hombres y caballos. Fletes y cristianos es una aceptación del criollismo.

—*Usted eso ya lo había modificado.*

—Sí, sí, ya lo hice. Del mismo modo mi libro incluye una serie de milongas que formaron en su tiempo un libro titulado *Para las seis cuerdas.* Las seis cuerdas de la guitarra. Yo, en ese libro, evité, sin ningún trabajo, el lunfardo, porque creo que el lunfardo es un dialecto artificial, para sainteros y letristas de tango. No he observado a nadie que lo hable realmente. O si se habla se habla como una broma, ¿no? Es decir: las palabras lunfardas se usan entre comillas. Entonces creo que el criollismo que esas milongas tienen está en la entonación, que es donde debe estar, y no en el empleo de ciertas voces donde uno ya ve al literato: el diccionario lunfardo-castellano y castellano-lunfardo al lado, agregando palabras, disfrazándose de compadrito. En cambio, como esas milongas se han escrito solas, y se han escrito solas sin necesidad de palabras lunfardas, quedaron tal cual. Pero creo que mi labor literaria, de cincuenta años, está bien representada en este libro que ahora saca Emecé. Y que ese libro es un hecho importante en mi labor literaria, y no diré en mi carrera literaria porque yo nunca he pensado en la literatura como en una carrera. He pensado en la literatura, bueno, desde luego, como un placer. Y en cuanto a la escritura, la redacción, ha sido un placer y una necesidad también. Es decir: cuando yo he escrito, nunca he pensado en éxito o fracaso; creo que esas dos palabras son totalmente ajenas al arte. Bueno, Kipling, un escritor al que yo admiro tanto, pensaba que el éxito y el fracaso son imposturas; que nadie fracasa tanto ni nadie triunfa tanto como cree, que todo es relativo. Y sobre todo en materia literaria, yo veo nombres famosos que se eclipsan, que desaparecen, cuyas obras se pierden de vista y que luego vuelven.

—*Hay una vieja tradición que dice que los escritores célebres en su momento son los destinados a desaparecer y que los otros serán redescubiertos.*

—Bueno, a veces es así. Pero también un escritor puede ser famoso para sus contemporáneos y ser famosos después. Un caso muy curioso es el de Miguel de Cervantes, que para sus contemporáneos era simplemente lo que llamamos un best-seller ahora. No lo tenían en cuenta literariamente; para ellos *El Quijote* era un libro que se vendía mucho pero que no tenía valor literario.

—*¿Usted piensa que la imagen que va a dejar con estas* Obras Completas *es la imagen que usted hubiera querido dejar?*

—No. Yo hubiera querido hacer un libro menos abultado. Pero como sé que los libros están ahí y que de cualquier modo, a los tantos años de mi muerte, algún editor puede interesarse en ellos, prefiero pulirlos. Ahora, en cuanto a las enmiendas que he introducido (que no son tantas, después de todo), se refieren sobre todo al verso, y eso por razones tipográficas. Porque si uno quiere modificar algo en un párrafo en prosa, eso ya significa modificar todo el párrafo; en cambio un verso es una línea que puede modificarse fácilmente. Si usted modifica algo en una página en prosa hay que modificar toda la página y entonces uno corre el peligro de las erratas, en lugar de los antiguos errores.

—*Ahora, con Emecé, usted empezó hace años a publicar de nuevo sus libros de poemas. Ahí usted ya introdujo modificaciones.*

—Sí, porque algunos versos eran huecos, o retóricos, o a veces afectadamente familiares. Pero creo que este libro de ahora me representa bien.

—*Pero, para estas* Obras Completas, *¿usted volvió a corregir?*

—Sí, he vuelto a corregir.

—*¿Cuál fue el método?*

—El mejor método posible: releer. O mejor dicho, como no puedo releer, porque estoy ciego, he hecho que me relean, y a veces me he encontrado con versos que me han parecido singularmente torpes, con imágenes feas, y luego, sobre todo en las primeras composiciones, he encontrado muchas vaguedades. Palabras como alma, por ejemplo, o corazón. Y eso lo he suprimido porque creo que pueden no ser eficaces; aunque, sin duda, hay ocasiones en que pueden ser las palabras más eficaces, porque todo depende del contexto. Ahora, desde luego, yo siento una gran gratitud por la editorial, que me hace este regalo.

—*Son sus cincuenta años en la literatura.*

—Sí, cincuenta años, eh, de tarea literaria. Y qué raro, eh, cuando yo pienso en esos cincuenta años los veo como cincuenta años de haraganería, de postergación, de proyectos no ejecutados, de proyectos abandonados, de borradores perdidos, y sin embargo así, a fuerza de haraganería, a fuerza de distraerme (pero esa puede ser la tarea del poeta, o del escritor), a fuerza de todo eso he logrado este libro que me parece bastante imponente. Tiene mil doscientas páginas. Mil doscientas páginas que las he hecho, bueno, a través de los diversos azares de la vida. Y sin embargo yo he sido una persona más bien haragana, ¿no?

—*Volviendo a lo que usted suprimió porque no tenía lugar en su obra, ciertos lunfardismos...*

—Bueno, no, no, en eso no incurrí nunca.

—*Sí. Usted se desdice de “Hombre de la esquina rosada”.*

—Es que el “Hombre de la esquina rosada” yo creo, no es un mal cuento si lo lee como lo que yo dije que era en el prólogo de *Historia universal de la infamia;* es un cuento artificial, es un cuento escénico. Y fue leído como si fuera un cuento realista. Cuando yo escribí ese cuento yo sabía que los hechos no ocurrían así. Yo, por ejemplo, había visto desafíos, provocaciones, y sabía que no eran así bruscas y escénicas. Que eran más bien graduales, qué el tono era distinto. Pero yo estaba muy impresionado por los cuentos de





BORGES ENTREVISTADO POR MIGUEL BRIANTE EN 1974, POR LA APARICION DE SUS OBRAS COMPLETAS



"CUANDO ESCRIBO ALGO COMO BORGES, LO BORRO"

MIGUEL BRIANTE

En el año 1974, cerca de abril, la editorial Emecé anunció que lanzaría al mercado las primeras *Obras Completas* de Jorge Luis Borges, un solo tomo que Manuel Mujica Lainez calificaría, al tiempo, como una especie de "caja de zapatos verdes sobre la que en todas las casas ponen una lámpara pero que nadie ha leído". Yo trabajaba, por entonces, en la revista *Panorama*, de la editorial Abril. Una distracción editorial no permitió que la entrevista con Borges que me habían pedido saliera completa. Revisando papeles —para organizar esa selección de mis trabajos periodísticos que alguna vez publicaré— aparecieron unas hojas donde, sacando algunos baches, la charla aparece completa. El diálogo transcurrió en aquel departamento de la calle Maipú donde Borges ya estaba esperando. Le dije que el tema era, en principio, la aparición de sus *Obras Completas*. Que yo quería preguntarle si había modificado algo en su obra para ese libro que publicaba Emecé.



—Sí —dijo Borges—, he introducido muchos cambios. Y he dejado caer algunos libros que decididamente me incomodan, me desagradan. Ahora, desde luego, hay personas que creen que un escritor no tiene derecho sobre su obra. Pero yo les diría: "¿En qué momento la obra deja de ser del escritor?". Si una persona introduce una corrección un día después, creo que se admite, y si la introduce un año después, creo que también. Pero al cabo de muchos años se pone en duda ese derecho. Ahora yo recuerdo lo que dijo este gran poeta irlandés Yeats cuando lo acusaron de haber modificado sus primeras composiciones. El dijo: "Yo mismo me rehago". Y creo que como yo seré juzgado por ese libro, porque ese libro reúne cincuenta años de labor literaria, es que prefiero que me conozcan como el que soy ahora. Y si encuentro versos flojos, como he encontrado muchos, y si puedo mejorarlos, entonces: ¿por qué no voy a hacerlo? Porque si no sería simular que me siguen gustando. De modo que he suprimido composiciones enteras. Ahora, yo sé que todo el mundo va a decir que estaban mejor antes. Pero eso es, yo creo, porque hay composiciones mías que han logrado cierta fama, que han logrado demasiada fama. Entonces la gente se ha acostumbrado a leerlas de ese modo y no admite ninguna variación. Por ejemplo, hay un poema mío que se llama, que se llamaba "Fundación mitológica de Buenos Aires". Luego, releyéndolo, me di cuenta hace ya varios años de que la palabra "mitológica" era absurda. Esa palabra sugería ideas de mármol y en cambio lo que yo quería decir, y no dije por torpeza, disculpable negligencia, era "mítico". Entonces puse "Fundación mítica de Buenos Aires"; ahora hay personas que me han dicho: "Mitológico es mejor". Pero creo que es simplemente porque están acostumbrados a esa forma. No porque esa forma sea mejor. Porque cuando han tenido que discutir el asunto conmigo han convenido en que "mítica" es la palabra adecuada.

—Mítica ¿es más coloquial?

—No, no, no. Yo digo mitológica y eso ya sugiere divinidades, dioses, una mitología, y no hay tal cosa. Hay simplemente una fundación mítica en el sentido de una fundación imaginaria de Buenos Aires, nada más. Y esa palabra, mitológica, es demasiado altisonante. Y luego, hay otros casos en los cuales he introducido variaciones; hay un poema mío que actualmente no me gusta pero que he conservado, y creo complementado con otro, sobre el asesinato de Quiroga. Yo al final había puesto: "Las ánimas en pena..."

—"De hombres y caballos."

—No, yo había puesto: "De fletes y cristianos". Y pensé que fletes y cristianos es menos criollo que hombres y caballos. Fletes y cristianos es una aceptación del criollismo.

—Usted eso ya lo había modificado.

—Sí, sí, ya lo hice. Del mismo modo mi libro incluye una serie de milongas que formaron en su tiempo un libro titulado *Para las seis cuerdas*. Las seis cuerdas de la guitarra. Yo, en ese libro, evité, sin ningún trabajo, el lunfardo, porque creo que el lunfardo es un dialecto artificial, para sainetetros y letristas de tango. No he observado a nadie que lo hable realmente. O si se habla se habla como una broma, ¿no? Es decir: las palabras lunfardas se usan entre comillas. Entonces creo que el criollismo que esas milongas tienen está en la entonación, que es donde debe estar, y no en el empleo de ciertas voces donde uno ya ve al literato: el diccionario lunfardo-castellano y castellano-lunfardo al lado, agregando palabras, disfrazándose de compadrito. En cambio, como esas milongas se han escrito solas, y se han escrito solas sin necesidad de palabras lunfardas, quedaron tal cual. Pero creo que mi labor literaria, de cincuenta años, está bien representada en este libro que ahora saca Emecé. Y que ese libro es un hecho importante en mi labor literaria, y no diré en mi carrera literaria porque yo nunca he pensado en la literatura como en una carrera. He pensado en la literatura, bueno, desde luego, como un placer. Y en cuanto a la escritura, la redacción, ha sido un placer y una necesidad también. Es decir: cuando yo he escrito, nunca he pensado en éxito o fracaso; creo que esas dos palabras son totalmente ajenas al arte. Bueno, Kipling, un escritor al que yo admiro tanto, pensaba que el éxito y el fracaso son imposturas; que nadie fracasa tanto ni nadie triunfa tanto como cree, que todo es relativo. Y sobre todo en materia literaria, yo veo nombres famosos que se eclipsan, que desaparecen, cuyas obras se pierden de vista y que luego vuelven.

—Hay una vieja tradición que dice que los escritores célebres en su momento son los destinados a desaparecer y que los otros serán redescubiertos.

—Bueno, a veces es así. Pero también un escritor puede ser famoso para sus contemporáneos y ser famosos después. Un caso muy curioso es el de Miguel de Cervantes, que para sus contemporáneos era simplemente lo que llamamos un best-seller ahora. No lo tenían en cuenta literariamente; para ellos *El Quijote* era un libro que se vendía mucho pero que no tenía valor literario.

—¿Usted piensa que la imagen que va a dejar con estas Obras Completas *es la imagen que usted hubiera querido dejar?*

—No. Yo hubiera querido hacer un libro menos abultado. Pero como sé que los libros están ahí y que de cualquier modo, a los tantos años de mi muerte, algún editor puede interesarse en ellos, prefiero pulirlos. Ahora, en cuanto a las enmiendas que he introducido (que no son tantas, después de todo), se refieren sobre todo al verso, y eso por razones tipográficas. Porque si uno quiere modificar algo en un párrafo en prosa, eso ya significa modificar todo el párrafo; en cambio un verso es una línea que puede modificarse fácilmente. Si usted modifica algo en una página en prosa hay que modificar toda la página y entonces uno corre el peligro de las erratas, en lugar de los antiguos errores.

—Ahora, con Emecé, usted empezó hace años a publicar de nuevo sus libros de poemas. Ahí usted ya introdujo modificaciones.

—Sí, porque algunos versos eran huecos, o retóricos, o a veces afectadamente familiares. Pero creo que este libro de ahora me representa bien.

—Pero, para estas Obras Completas, *¿usted volvió a corregir?*

—Sí, he vuelto a corregir.

—¿Cuál fue el método?

—El mejor método posible: releer. O mejor dicho, como no puedo releer, porque estoy ciego, he hecho que me relean, y a veces me he encontrado con versos que me han parecido singularmente torpes, con imágenes feas, y luego, sobre todo en las primeras composiciones, he encontrado muchas vaguedades. Palabras como alma, por ejemplo, o corazón. Y eso lo he suprimido porque creo que pueden no ser eficaces; aunque, sin duda, hay ocasiones en que pueden ser las palabras más eficaces, porque todo depende del contexto. Ahora, desde luego, yo siento una gran gratitud por la editorial, que me hace este regalo.

—Son sus cincuenta años en la literatura.

—Sí, cincuenta años, eh, de tarea literaria. Y qué raro, eh, cuando yo pienso en esos cincuenta años los veo como cincuenta años de haraganería, de postergación, de proyectos no ejecutados, de proyectos abandonados, de borradores perdidos, y sin embargo así, a fuerza de haraganería, a fuerza de distraerme (pero esa puede ser la tarea del poeta, o del escritor), a fuerza de todo eso he logrado este libro que me parece bastante imponente. Tiene mil doscientas páginas. Mil doscientas páginas que las he hecho, bueno, a través de los diversos azares de la vida. Y sin embargo yo he sido una persona más bien haragana, ¿no?

—Volviendo a lo que usted suprimió porque no tenía lugar en su obra, ciertos lunfardismos...

—Bueno, no, no, en eso no incurrí nunca.

—Sí. Usted se desdice de "Hombre de la esquina rosada".

—Es que el "Hombre de la esquina rosada" yo creo, no es un mal cuento si lo lee como lo que yo dije que era en el prólogo de *Historia universal de la infamia;* es un cuento artificial, es un cuento escénico. Y fue leído como si fuera un cuento realista. Cuando yo escribí ese cuento yo sabía que los hechos no ocurrían así. Yo, por ejemplo, había visto desafíos, provocaciones, y sabía que no eran así bruscas y escénicas. Que eran más bien graduales, que el tono era distinto. Pero yo estaba muy impresionado por los cuentos de Chesterton y por los films de Joseph von Stemberg. Se me ocurrió escribir un cuento que fuera continuamente visual, teatral. Un cuento en el cual cada cosa ocurriera de un modo visual y vívido. Entonces escribí ese cuento y advertí eso en el prólogo del libro en que lo recogí. A la gente se le ocurrió leer ese cuento como si fuera un cuento realista.

—Y ahí usted se convirtió en una especie de adalid de los realistas.

—Cosa rara, sí. Es rara, porque ese cuento no está hecho para ser realista. Y en otro libro mío, creo que es el *Informe de Brodie*, hay un cuento que se llama "Historia de Rosendo Juares", en el cual yo...

—Desmiente la versión de "Hombre de la esquina rosada".

—No, en el cual cuento la historia tal cual puedo ya soñarla con sinceridad ahora, o imaginarla con sinceridad. Pero quienes lo han leído, han considerado ese cuento como una especie de palimodia. Nada de eso, creo que es un buen cuento realista orillero. Y el otro, creo que, bueno, no sé si es bueno o malo, pero en todo caso sé que es falso, hecho para ser falso, de la misma manera en que una ópera está hecha para ser falsa, por ejemplo, y puede ser buena. O la tragedia en verso; *Macbeth* está escrito en verso y es una de las grandes tragedias del mundo, y está hecho para ser falso. Shakespeare diría que la gente no habla en verso, y no habla usando las espléndidas metáforas que él usaba. Como no estaba loco tenía que saber eso.

—Hay, quizá, dos tipos de lectores suyos, Borges. Por un lado el que defiende la parte, digamos, típica, la parte orillera de sus relatos, y los que eligen su costado llamado metafísico. Usted, ¿cómo querría que lo leyeran? ¿Cuál sería el encuentro justo entre lo que usted quiere y el lector?

—La lectura justa dependería del texto. Hay ciertos textos míos, hay un texto en prosa que se llama "Sentencia en muerte", que están hechos para ser leídos de un modo metafísico, no sé si será demasiado ambiciosa la palabra. Y hay otros, hay el libro de milongas, por ejemplo, *Para las seis cuerdas* "Milonga de Jacinto Chiclana", y las otras, que están hechas para ser leídas así como lo que son, nomás, como modestas páginas orilleras.

—Pero, ¿hay una monotonía esencial en su obra que hace que se junten esos dos costados?

—Sí, posiblemente. Posiblemente yo me he pasado la vida escribiendo tres o cuatro poemas y tres o cuatro cuentos. Pero felizmente no me he dado cuenta de eso. A veces, después de haber escrito un cuento, he comprobado que ese cuento era esencialmente otro, que ya había escrito. Pero ese otro ocurría en un país distinto, en una época distinta, con personas distintas. Pero el cuento era esencialmente el mismo. Y creo que eso les pasa a todos los escritores, sobre todo a los escritores que son sinceros. Ahora, naturalmente, si un escritor se dedica a imitiar a A, B, C o D, entonces puede producir una obra muy variada. En general, no sé si nos es dado contar muchos cuentos, componer muchos poemas. Posiblemente llevamos uno, uno o dos, adentro, y ésos sean los importantes. Ahora, uno se pasa la vida buscándolos y eso es benéfico porque permite la continuación de la tarea literaria.

—Usted, en algún libro, se disculpa ante el lector por "si estas páginas consienten algún verso feliz", y hasta ha hablado de su torpeza como escritor.

—Sí, a veces, cuando escribo, pienso que no tengo ninguna facilidad. Y luego recuerdo que, al fin de todo, he aprendido ciertas trampas y que, además, como conozco bien mis límites, sé que no podré ser, en lo que yo escriba, ni muy superior ni muy inferior a lo que ya escribí otras veces.

—¿En la reiteración de esas trampas está su estilo?

—Sí, seguramente. Pero es mejor que el escritor no sea demasiado consciente de las trampas. Si no, dejaría de escribir. Porque al fin de todo un estilo es una serie de artificios. Aunque también puede haber otra cosa. Puede haber una entonación. Una voz. Y eso no sé si se logra por artificios. Aunque seguramente se logra, puesto que estamos usando palabras.

—Quienes tratan de imitarlo, Borges, e incluso de parodiarlo, eligen cinco o seis palabras claves que se repiten en sus textos: laberinto, conjeturo, sospecho...

—... tigre. Sí. Puñal, espejos, doble, etcétera. Yo, ahora, cuando escribo algo que se parece demasiado a Borges, lo borro.

—¿A qué atribuye que, con el tiempo, usted ha venido a ser el único escritor argentino al que se pueda reconocer a primera vista, sin que su nombre señale el texto?

—No, no creo eso.

—¿Usted diría que hay algún otro escritor? Al único que reconocemos desde la primera línea, por la entonación, por el estilo, no por el tema o los personajes, es a usted.

—Ah, ¿sí? Yo no sé si eso es un mérito o una forma de pobreza. No sé, realmente. Y tampoco sé si es cierto eso. Pero pasa lo mismo con Bioy Casares, sin duda, ¿no?

—En alguna medida.

—Bueno, y hablando de mi generación, con Mallea.

—Por el aburrimiento, quizá.

—Bueno, no estoy de acuerdo con usted. Seguro que lo que pasa es que a usted no le gusta el género que cultiva Mallea. A usted no le gusta la novela, la lenta novela psicológica. Pero me parece que toda literatura exige, tiene ciertas convenciones, tiene ciertas leyes que uno debe aceptar. Por ejemplo, bueno, vamos a poner un caso más sencillo; me parece que si usted dice: "A mí no me importa quién mató a fulano, no me importa cómo entró el asesino en la habitación", usted está privándose del placer de toda la literatura policial, ¿no? Como si usted dice que la gente no habla en verso, y no admite drama en verso, se pierde el placer que pueden darle Corneille, Shakespeare, tantos otros, ¿no?

—¿Y a usted le gusta la lenta novela psicológica?

—No, a mí la novela en general no me gusta. Me gustan los cuentos.

—¿Le hubiera gustado escribir una novela?

—No. He leído muy pocas novelas. Siempre me han costado esfuerzos. Salvo en el caso de Conrad, en el caso de Cervantes. Pero, en general, yo no escribo novelas pero no leo novelas tampoco. Yo creo que en toda novela es inevitable el ripio. Es decir que siempre hay partes, como conjunciones, como ligaduras.

—¿Nunca comenzó a escribir una novela?

—No, nunca. Y no creo que lo haga, tampoco. Si no me gusta leerlas, cómo me va a gustar escribirlas. Ahora, claro, el *Kim de la India*, de Kipling, me parece una gran novela. No sé hasta dónde es una novela. Es decir: cuando uno piensa en novela no se piensa en ese tipo de novelas.

—Como El Quijote; *una serie de cuentos, de episodios, enlazados por un personaje.*

—Sí, *El Quijote*, o *Las aventuras del padre Brown,* o Sherlock Holmes. Diversos modos de ver un personaje.

—Pero Conrad, por ejemplo, es un escritor de novelas.

—Sí, pero a mí me gustan los cuentos de Conrad.

—Bueno, habíamos estado hablando de Mallea y yo le decía que Mallea no es reconocible, salvo, quizá, si se lee alguna frase sobre las barrancas de Plaza San Martín...

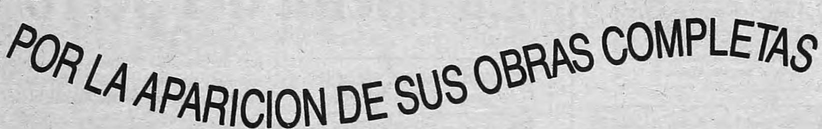
—Pero eso es circunstancial, ¿no?

—Mi intención era preguntarle, finalmente, ¿cómo llegó usted a un tono tan reconocible y tan argentino?

—Bueno, eso sí; creo que es argentino. Quizá sin proponérmelo, ¿no? Sobre todo porque cuando yo quería ser argentino no lo era. Era tan profesionalmente argentino que resultaba extranjero. En cambio ahora no trato de escribir como español pero tampoco como argentino, del mismo modo que no trato de tener otra casa que la que tengo, porque ya la tengo. Me parece que —terminó Borges— soy argentino y que eso es un hecho fatal.







POR LA APARICION DE SUS OBRAS COMPLETAS



de reconocer a primera vista, sin que su nombre señale el texto?

—No, no creo eso.

—¿Usted diría que hay algún otro escritor? Al único que reconocemos desde la primera línea, por la entonación, por el estilo, no por el tema o los personajes, es a usted.

—Ah, ¿sí? Yo no sé si eso es un mérito o una forma de pobreza. No sé, realmente. Y tampoco sé si es cierto eso. Pero pasa lo mismo con Bioy Casares, sin duda, ¿no?

—En alguna medida.

—Bueno, y hablando de mi generación, con Mallea.

—Por el aburrimiento, quizá.

—Bueno, no estoy de acuerdo con usted. Seguro que lo que pasa es que a usted no le gusta el género que cultiva Mallea. A usted no le gusta la novelas tampoco. Yo creo que en toda novela es inevitable el ripio. Es decir que siempre hay partes, como conjunciones, como ligaduras.

—¿Nunca comenzó a escribir una novela?

—No, nunca. Y no creo que lo haga, tampoco. Si no me gusta leerlas, cómo me va a gustar escribirlas. Ahora, claro, el *Kim de la India*, de Kipling, me parece una gran novela. No sé hasta dónde es una novela. Es decir: cuando uno piensa en novela no se piensa en ese tipo de novelas.

—Como El Quijote; *una serie de cuentos, de episodios, enlazados por un personaje.*

—Sí, *El Quijote*, o *Las aventuras del padre Brown*, o Sherlock Holmes. Diversos modos de ver un per-

...COMO BORGES, LO BORRO"

...Chesterton y por los films de Joseph von Stemberg. Se me ocurrió escribir un cuento que fuera continuamente visual, teatral. Un cuento en el cual cada cosa ocurriera de un modo visual y vívido. Entonces escribí ese cuento y advertí eso en el prólogo del libro en que lo recogí. A la gente se le ocurrió leer ese cuento como si fuera un cuento realista.

—Y ahí usted se convirtió en una especie de adalid de los realistas.

—Cosa rara, sí. Es rara, porque ese cuento no está hecho para ser realista. Y en otro libro mío, creo que es el *Informe de Brodie*, hay un cuento que se llama "Historia de Rosendo Juares", en el cual yo...

—Desmiente la versión de "Hombre de la esquina rosada".

—No, en el cual cuento la historia tal cual puedo ya soñarla con sinceridad ahora, o imaginarla con sinceridad. Pero quienes lo han leído, han considerado ese cuento como una especie de palimodia. Nada de eso, creo que es un buen cuento realista orillero. Y el otro, creo que, bueno, no sé si es bueno o malo, pero en todo caso sé que es falso, hecho para ser falso, de la misma manera en que una ópera está hecha para ser falsa, por ejemplo, y puede ser buena. O la tragedia en verso; *Macbeth* está escrito en verso y es una de las grandes tragedias del mundo, y está hecho para ser falso. Shakespeare diría que la gente no habla en verso, y no habla usando las espléndidas metáforas que él usaba. Como no estaba loco tenía que saber eso.

—Hay, quizá, dos tipos de lectores suyos, Borges. Por un lado el que defiende la parte, digamos, típica, la parte orillera de sus relatos, y los que eligen su costado llamado metafísico. Usted, ¿cómo querría que lo leyeran? ¿Cuál sería el encuentro justo entre lo que usted quiere y el lector?

—La lectura justa dependería del texto. Hay ciertos textos míos, hay un texto en prosa que se llama "Sentencia en muerte", que están hechos para ser leídos de un modo metafísico, no sé si será demasiado ambiciosa la palabra. Y hay otros, hay el libro de milongas, por ejemplo, *Para las seis cuerdas* "Milonga de Jacinto Chiclana", y las otras, que están hechas para ser leídas así como lo que son, nomás, como modestas páginas orilleras.

—Pero, ¿hay una monotonía esencial en su obra que hace que se junten esos dos costados?

—Sí, posiblemente. Posiblemente yo me he pasado la vida escribiendo tres o cuatro poemas y tres o cuatro cuentos. Pero felizmente no me he dado cuenta de eso. A veces, después de haber escrito un cuento, he comprobado que ese cuento era esencialmente otro, que ya había escrito. Pero ese otro ocurría en un país distinto, en una época distinta, con personas distintas. Pero el cuento era esencialmente el mismo. Y creo que eso les pasa a todos los escritores, sobre todo a los escritores que son sinceros. Ahora, naturalmente, si un escritor se dedica a imitiar a A, B, C o D, entonces puede producir una obra muy variada. En general, no sé si nos es dado contar muchos cuentos, componer muchos poemas. Posiblemente llevamos uno, uno o dos, adentro, y ésos sean los importantes. Ahora, uno se pasa la vida buscándolos y eso es benéfico porque permite la continuación de la tarea literaria.

—Usted, en algún libro, se disculpa ante el lector por "si estas páginas consienten algún verso feliz", y hasta ha hablado de su torpeza como escritor.

—Sí, a veces, cuando escribo, pienso que no tengo ninguna facilidad. Y luego recuerdo que, al fin de todo, he aprendido ciertas trampas y que, además, como conozco bien mis límites, sé que no podré ser, en lo que yo escriba, ni muy superior ni muy inferior a lo que ya escribí otras veces.

—¿En la reiteración de esas trampas está su estilo?

—Sí, seguramente. Pero es mejor que el escritor no sea demasiado consciente de las trampas. Si no, dejaría de escribir. Porque al fin de todo un estilo es una serie de artificios. Aunque también puede haber otra cosa. Puede haber una entonación. Una voz. Y eso no sé si se logra por artificios. Aunque seguramente se logra, puesto que estamos usando palabras.

—Quienes tratan de imitarlo, Borges, e incluso de parodiarlo, eligen cinco o seis palabras claves que se repiten en sus textos: laberinto, conjeturo, sospecho...

—... tigre. Sí. Puñal, espejos, doble, etcétera. Yo, ahora, cuando escribo algo que se parece demasiado a Borges, lo borro.

—¿A qué atribuye que, con el tiempo, usted ha venido a ser el único escritor argentino al que se pue-

novela, la lenta novela psicológica. Pero me parece que toda literatura exige, tiene ciertas convenciones, tiene ciertas leyes que uno debe aceptar. Por ejemplo, bueno, vamos a poner un caso más sencillo; me parece que si usted dice: "A mí no me importa quién mató a fulano, no me importa cómo entró el asesino en la habitación", usted está privándose del placer de toda la literatura policial, ¿no? Como si usted dice que la gente no habla en verso, y no admite drama en verso, se pierde el placer que pueden darle Corneille, Shakespeare, tantos otros, ¿no?

—¿Y a usted le gusta la lenta novela psicológica?

—No, a mí la novela en general no me gusta. Me gustan los cuentos.

—¿Le hubiera gustado escribir una novela?

—No. He leído muy pocas novelas. Siempre me han costado esfuerzos. Salvo en el caso de Conrad, en el caso de Cervantes. Pero, en general, yo no escribo novelas pero no leo

sonaje.

—Pero Conrad, por ejemplo, es un escritor de novelas.

—Sí, pero a mí me gustan los cuentos de Conrad.

—Bueno, habíamos estado hablando de Mallea y yo le decía que Mallea no es reconocible, salvo, quizá, si se lee alguna frase sobre las barrancas de Plaza San Martín...

—Pero eso es circunstancial, ¿no?

—Mi intención era preguntarle, finalmente, ¿cómo llegó usted a un tono tan reconocible y tan argentino?

—Bueno, eso sí; creo que es argentino. Quizá sin proponérmelo, ¿no? Sobre todo porque cuando yo quería ser argentino no lo era. Era tan profesionalmente argentino que resultaba extranjero. En cambio ahora no trato de escribir como español pero tampoco como argentino, del mismo modo que no trato de tener otra casa que la que tengo, porque ya la tengo. Me parece que —terminó Borges— soy argentino y que eso es un hecho fatal.



Best Sellers///

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*La borra del café*, por Mario Benedetti (Destino, 15 pesos). Claudio, el protagonista, se ve perseguido por dos enigmas: el halo trágico de una hora, las tres y diez, y la fugitiva presencia de Rita, la muchacha que entró una vez en su cuarto trepando por la higuera. Benedetti busca la resolución de esos enigmas entre las anécdotas de Claudio y los barrios de Montevideo.	1	6
2	*Cuando ya no importe*,, por Juan Carlos Onetti (Alfaguara, 15 pesos). Un cementerio marino, una resaca de personajes corruptos aferrados al contrabando y algunas mujeres histéricas e inolvidables en una de las mejores novelas del autor.	3	8
3	*El ojo de la patria*, por Osvaldo Soriano (Sudamericana, 15 pesos). La nueva novela de Soriano cuenta las peripecias de un agente confidencial destacado en París cuya misión secreta —la Operación Milagro Argentino— consiste en repatriar a un prócer de la Independencia reacondicionado en una morgue de Viena con un chip de invención nacional.	2	25
4	*La tienda de los deseos malignos*, por Stephen King (Grijalbo, 38 pesos). Todo es armonía en Castle Rock hasta que llega al pueblo un extraño hombre para instalar una tienda de antigüedades que tiene dos características: todos tienen algo para encontrar, pero nada tiene el precio marcado; el precio lo pone el vendedor y, por lo general, es alto.	4	5
5	*No salgas sola*, por Mary Higgins Clark (Emecé, 12 pesos). Un thriller psicológico que plantea la culpabilidad de una joven, implicada en el asesinato de su profesor, que albergaba muchas personalidades.	8	2
6	*Tesoros de la vida*, por Belva Plain (Emecé, 16 pesos). La historia de tres hermanos en busca de sus propios objetivos, hasta que esas ambiciones producen una crisis que pone a prueba a la familia y revela el otro lado de la vida.	—	1
7	*La revolución es un sueño eterno*, por Andrés Rivera (Alfaguara, 15 pesos). Una polémica mirada de los hechos que sucedieron a la Revolución de Mayo a través de unos ficticios cuadernos privados de Juan José Castelli.	—	8
8	*Doce cuentos peregrinos*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 11 pesos). En plena madurez, García Márquez vuelve a sus grandes temas: el amor, el desconcierto ante la realidad, la profecía de los sueños.	7	41
9	*Escrito en las estrellas*, por Sidney Sheldon (Emecé, 18 pesos). Lara Cameron es una mujer que se esmeró mucho para estar donde está. El oscuro pasado que trata de ocultar no impide que su fortuna crezca vertiginosamente. Pero en tan esplendoroso medio alguien planea una venganza con irremediables consecuencias para la vida de la protagonista.	5	29
10	*El evangelio según Jesucristo*, por José Saramago (Seix Barral, 16 pesos). Novela prohibida por el gobierno portugués, toma una perspectiva humana de Cristo, cuenta sus amores con María Magdalena y culpa a José por no haber denunciado los crímenes que iba a cometer Herodes.	10	6

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*La corrupción*, por Mariano Grondona (Planeta, 17 pesos). El autor de *El posliberalismo* recorre y analiza todas las formas que ha tomado la corrupción a través de la historia.	4	2
2	*Impunidad diplomática*, por Francisco Martorelli (Planeta, 16 pesos). Paso a paso la tormentosa carrera diplomática de Oscar Spinoza Melo, su relación con Carlos Menem y los sectores empresarios y políticos.	1	4
3	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Urano, 11,80 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	2	99
4	*Malvinas*, por Nicanor Costa Méndez (Sudamericana, 17 pesos). El ex ministro de Relaciones Exteriores hace una investigación sobre el caso Malvinas para luego descifrar las razones históricas, políticas o estratégicas que motivaron el proceder de los argentinos en cada una de las circunstancias de la guerra.	6	6
5	*Etica para Amador*, por Fernando Savater (Ariel, 12 pesos). El autor se propone contribuir, filosófica y literariamente, a la comprensión de la ética en un libro dedicado especialmente a los adolescentes.	5	7
6	*El miedo a los hijos*, por Jaime Barylko (Emecé, 12 pesos). Análisis de la responsabilidad que los padres tienen en el crecimiento y en el desarrollo intelectual de los hijos, que puede ser afectada gravemente por el miedo.	3	21
7	*Política para Amador*, por Fernando Savater (Ariel, 12 pesos). Qué significa la libertad política, cuáles son las formas de igualdad y a qué tipo de solidaridad puede aspirarse son algunas de las preguntas que Savater plantea en este ensayo sobre el sentido de la política.	7	9
8	*Tus zonas mágicas*, por Wayne W. Dyer (Grijalbo, 16 pesos). El autor afirma la existencia de una poderosa parcela espiritual en cada ser humano y propone métodos para asumirla, desarrollarla y aplicarla.	8	4
9	*Bernardo Neustadt*, por Jorge Fernández Díaz (Sudamericana, 17 pesos). Subtitulado *El hombre que se inventó a sí mismo*, el libro trata de despejar las dudas sobre la verdadera personalidad del periodista más cuestionado de la Argentina.	—	5
10	*La guerra de los sexos está por acabar*, por Gabriela Acher (Planeta, 11 pesos). La reconocida actriz vuelca el humor de sus personajes por escrito, para referirse una vez más a ''la infinita variedad de temas que interesan a la mujer, o sea: el hombre''.	—	4

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal); El Monje (Quilmes); El Aleph (La Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías se cotejan con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Bernard Arcan: **El jaguar y el oso hormiguero** (Nueva Visión). Subtitulado *Antropología de la pornografía*, este libro propone una mirada distinta sobre un fenómeno generalmente atravesado por consideraciones morales, trazando su historia en la mitología, los pueblos primitivos y la sociedad moderna.

Raymond Carver. **De qué hablamos cuando hablamos de amor** (Anagrama). Es posible reencontrar la sutileza narrativa de Carver en este volumen de cuentos considerado ya un clásico de fin del siglo, aparecido ahora en la colección de bolsillo Compactos.

Roberto Arlt: **El juguete rabioso** (Espasa Calpe, Colección Austral). Reedición, preparada como definitiva por Ricardo Piglia —autor de su introducción—, de la primera y mejor novela de Arlt, con el agregado de ''El poeta parroquial'', capítulo descartado en su momento por el escritor.

Carnets///



FICCION

La vuelta del perro

LOS PERROS NEGROS, por Ian McEwan. Anagrama, 1993, 212 páginas.

Dentro del mosqueteril y seguramente involuntario cuarteto que han compuesto Martin Amis, Julian Barnes, Graham Swift y Ian McEwan —la aparición casi simultánea de estos escritores supuso en su momento una suerte de boom de las letras británicas para consumo interno y for export— le correspondía a McEwan dejar de lado la comodidad irreverente y aventurera de un D'Artagnan y saldar la deuda de aquel Gran Libro que sus pares ya se habían anotado con éxito.

Julian Barnes ya había deslumbrado con la originalidad formal de *El loro de Flaubert*; Graham Swift triunfó al aggionar la fórmula Dickens a la hora de recrear un mundo apuntalado sobre un misterio en *El país del agua*; y Martin Amis, no conforme con haber lanzado sobre el mundo la tumultuosa picaresca de *Dinero*, llegó todavía más lejos con la publicación de *Campos de Londres*, la obra más grande dentro de un género flamante: la novela fin de milenio.

Mientras tanto, los pasos de Ian McEwan (1948) eran más cautos, menos pirotécnicos y algo más derivativos. A dos brillantes colecciones de cuentos donde el horror y lo grotesco se fundían con lo sexual en un estilo que recordaba a un Saki alucinado por el LSD —*Primer amor, últimos ritos* y el todavía inédito en español *Entre las sábanas*—, se les sumaron dos novelas —*El jardín de cemento* y *El placer del viajero*— con mucho del espanto teatral y la apología de lo claustrofóbico que Harold Pinter & Co. supieron convertir en marca registrada.

Recién después de dos volúmenes de ''experimentos'' —los guiones televisivos contenidos en *The Imitation Game* y el oratorio y libreto que componen *A Move Abroad*—, McEwan dio muestras de decidirse a apostar fuerte. El primer síntoma se llamó *Niños en el tiempo*, una curiosa disección de las relaciones humanas y una imprevisible vuelta de tuerca dentro de las ''novelas de familia''. Intención que no demoró en consolidarse con *El inocente*, brillante thriller existencialista que se apoya en el género de espías no sólo para revisar la leyenda y los hielos de la Guerra Fría sino para, además, llevar todavía más lejos lo que McEwan mejor hace: perseguir a personajes atormentados por el signo de unos tiempos que pretenden ignorar sin éxito.

Así, la fallida construcción de una historia privada impermeable a los sismos de la historia pública y universal vuelve a ser leitmotiv en *Los perros negros*, pero nunca McEwan lo presentó con tan engañosamente modesta y contundente eficacia como en este libro de lectura impostergable que se consagrará —por más que suene arriesgado afirmarlo ahora— como una de las novelas más importantes de la presente década.

La clave de *Los perros negros* —al igual que esas bestias que, nos aseguran, nunca muerden al desconocido pero saltan hacia nuestro cuello apenas nos ven— le muestra los dientes al lector ya en la primera página y lo arrincona junto a un libro al que resulta más que provechoso leer de una sola sentada para poder asimilar sin atenuantes la fuerza de su trama y lo imprescindible de su lectura.

Allí, en el prefacio, leemos que ''Desde que perdí a mis padres en un accidente de carretera cuando tenía ocho años, he tenido los ojos puestos en los de otras personas''.

Sí, al igual que Leonard Marnham —el testigo impávido finalmente obligado a la acción en *El inocente*— el Jeremy de *Los perros negros* es también un inocente que acaba aceptando la *misión* autoimpuesta de *poner los ojos* en June y Bernard Tremaine, padres de su esposa y verdaderos arquetipos del pensamiento europeo moderno. De este modo, la hipotética escritura de una biografía de los contradictorios, apasionados y aparentemente irreconciliables Tremaine acaba no sólo contribuyendo al deshielo del circunspecto Jeremy —un, por momentos, patético espía de aquellos que lo rodean a la vez que intermediario dócil en estas nuevas relaciones peligrosas— sino que, además, los presenta como verdaderos protagonistas, como desconcertantes y paradojales ''lugares comunes'' de la historia europea pública del último medio de siglo al presentarse su eterno duelo privado como célula representativa de un combate que involucra a millones.

Este juego de plano y contraplano y de adentros y afueras —junto a la estructura perfectamente compartimentada en cuatro situaciones geográficas y cronológicas impecablemente definidas— acaba construyendo un más que atendible milagro: *Los perros negros* puede entonces ser leída como: a) la mejor de las novelas de viajes; b) la mejor de las novelas históricas; c) la mejor de las novelas psicologistas de la escuela Iris Murdach; d) la mejor de las novelas a la *fiction non fiction* (el capítulo dedicado a Berlín y a los estertores finales del Muro —momento en que concluía la novela de McEwan— es magistral en este sentido); e) la mejor de las novelas de ideas; o f) una especie de summa McEwan.

En *Los perros negros* vuelven a aparecer, refinadas, las obsesiones más persistentes del autor: familia, miedo a lo desconocido, resignación a los temperamentos siempre variables de fuerzas superiores, y una mirada casi emocionada ante las infinitas manifestaciones del mal. Semejante red de temas y la apabullante red de posibilidades a la hora de intentar definir *Los perros negros* no muestra flancos débiles; por lo contrario: acaba fortaleciendo la admiración y el placer del lector, saludablemente desconcertado por una pieza de cámara interpretada con vigor sinfónico o viceversa.

Placer que no deja en ningún instante de reconocer ese filo de inquietud: la ominisciente sombra simbólica de los infames perros negros recorriendo las páginas. Sombra que recién se vuelve iluminación tangible —con una de las más delicadas y engañosamente inofensivas prosas— en el episodio que cierra este perfecto policial de ideas para, enseguida, volver a abrirlo con una imagen ladrando desde los bordes del sueño. Una visión que se niega a abandonar al protagonista y a una humanidad resignada a ciclos implacables —¿la vuelta del perro?— y a sucesivos ''fines de la historia'' que nunca son tales y que apenas funcionan como perversos y distractores *(continuará...)*. Mientras tanto, en la oscuridad, crecen y se reproducen esos perros negros ladrándole a la caravana de nuestros días, perros negros ''que regresarán, para perseguirnos, en un lugar de Europa, en otro tiempo''.

RODRIGO FRESAN

ENSAYO

La educación es política

LA TRANSFORMACION EDUCACIONAL, PROPUESTAS PROGRESISTAS, por Héctor Félix Bravo. Corregidor, 1992, 142 páginas.

El neoconservadurismo, principal sustento ideológico de este embate contra la escuela pública u oficial, empieza por extender la denominación pública a la enseñanza particular o privada, alterando el uso tradicional del vocablo.'' Para los miles de pedagogos que se dieron el lujo de cursar alguna materia con él la frase de Héctor Félix Bravo suena conocida. Pero para los millones que día a día reciben el mensaje casi subliminal de la privatización de la enseñanza, el libro *La transformación educacional, propuestas progresistas* resulta un aporte inestimable.

Abogado, pedagogo, político y docente, Héctor Félix Bravo es uno de los próceres de las ciencias sociales de la década del 60 que sigue produciendo con el mismo entusiasmo de aquellos tiempos. Profesor honorario de la Universidad de Buenos Aires, ''faja de honor'' de la SADE, miembro de la Academia de la Educación y figura reconocida en el exterior, el viejo profesor está convencido de que en esta ''lucha por el poder de educar'' su lugar está del lado de la enseñanza pública.

Y lo dice con todas las letras: ''pública'', no estatal, que según una de las hipótesis planteadas en su nuevo libro es un término utilizado por el ''fundamentalismo'' neoconservador con la evidente intención ''de menosprecio ante la opinión pública''. Bravo sostiene que sólo hay ''enseñanza pública'' y ''enseñanza privada o particular'' y fundamenta su opinión en un sólido análisis histórico y de política educacional comparada.

Pero ''La lucha de palabras'' es apenas uno de los capítulos de este nuevo trabajo en el que se abordan las ''propuestas progresistas'' sobre cinco ejes temáticos: la propedéutica educacional, los determinantes políticos del sistema, el financiamiento de la educación, los ''comentarios críticos'' sobre el maltrato sufrido por la educación desde la última dictadura militar y una reivindicación de algunas figuras de la política educacional.

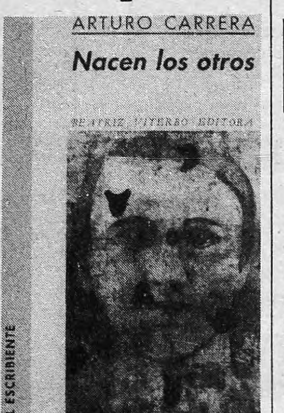
RUBEN LEVENBERG

ROBERT LOUIS STEVENSON
JUEGO DE NIÑOS
Y OTROS ENSAYOS

ENSAYO

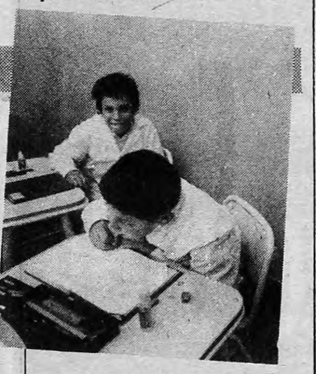
Para acercarse a los poetas

NACEN LOS OTROS, por Arturo Carrera. Beatriz Viterbo Editora, 1993, 108 páginas.



Canta un grillo una noche de 1988 en una sala del Centro Cultural General San Martín, donde un poeta, animado y suspendido por el enigma del bichito, inicia la primera de cuatro charlas. Transcriptas cinco años más tarde, se mantiene la vibración de la voz en una escritura de "táctil respiración" para, con sus matices y alturas, sus intervalos y continuidades, enriquecer los enlaces tramados en torno de dos cuestiones que las charlas procuraron deslindar: el secreto y el misterio, su actuante presencia en la poesía argentina. Una suerte de filosofía poética que indaga a partir del "dos a dos" a que lo enfrentan ambos términos: el primero, que convoca a un desciframiento, y a lo que no se puede saber, el segundo. "Y no tenemos otra cosa." Es decir, se trata de una pregunta última, desnuda inclusive de toda connotación mística.

Si en su anterior ensayo, *Teoría del Cielo*, Carrera desplegaba en una suerte de mapa estelar las vibraciones de destellos de vidas —los biografemas— rigurosamente contenidos entre coordenadas por él establecidas, en *Nacen los otros* el mapa se hace más bien una focalización de regiones, un estudio de las particularidades del terreno, ya no una astronomía sino una geografía física —física que incluye también lo corporal— que releva detalles significativos: la paciencia en Hugo Padeletti, la voz en Alejandra Pizarnik, el espiralado ascenso de Juan L. Ortiz o el acontecimiento incorpóreo en la poesía de Alberto Girri, las más destacadas exploraciones del texto.



En su particular sistema de citas, entre gatos, Deleuze, espejos, San Ignacio de Loyola o Barthes, Carrera va desplegando un modo, el suyo, de acercarse a los poetas, de convocar su secreto o contemplar su misterio, con lo que arma en su discurrir lleno de huellas de lecturas múltiples, *imágenes* que resplandecen, dejando aparecer entres sus diferencias de intensidad lo inesperado.

La configuración de *eras imaginarias*, de José Lezama Lima, se le aparece como un inmenso mapa del tesoro "donde los artistas o los poetas deben ir a buscar una especie de imaginario", así, en un gesto similar al del cubano, Carrera emprende su conversada aventura. Como Lezama, incorpora con avidez una suma de fragmentos confirmando la idea del autor de *Paradiso* de que dos hechos, por distantes que parezcan, al aproximárselos metafóricamente se iluminan el uno al otro.

Y en este trabajo, en las imágenes conformadas, queda de antemano respondida esa insidiosa pregunta que emerge tardía en la cuarta charla: mera recopilación o "¿agrega algo?". No hacía siquiera falta aludirla, aunque Carrera se preocupe en hacerlo. Las tres charlas anteriores habían sido suficiente respuesta. El misterio y el secreto, queda demostrado en ellas, nada tiene que ver con la "novedad", más bien lo nuevo surge de cómo se dispone de la presencia e insistencia de ambos, de cómo se juega su "dos a dos", de cómo se mira, por ejemplo, cara a cara, al misterio por excelencia: la muerte.

SUSANA CELLA

FICCION Y ENSAYO

Experiencias infantiles

JUEGO DE NIÑOS Y OTROS ENSAYOS, por Robert Louis Stevenson. Editorial Norma, Colección Cara y Cruz, 1992, 158 páginas.

Las distinciones de Robert Louis Stevenson a propósito de la lectura, de los libros y de los autores de esos libros se leen reiteradamente en la mayor parte de *Juego de niños y otros ensayos*. Y se leen sobre un fondo ya turbado por el malestar y la melancolía modernos. Pero no hay ningún patetismo. Con el tono apacible de la ironía, dedicada a los profesionales de la literatura y a la soberbia moral del mercado, Stevenson se pronuncia contra algunas de nuestras zonceras.

El descubrimiento más asombroso de estos ensayos quizás haya que situarlo en la admirable comunión entre moralidad, iluminación y elegancia. Lo que basta para discernir entre lo malo y lo bueno y que prescinde de todo énfasis y de toda arrogancia persuasiva. El ensayo en Stevenson toma del ensayo su condición más pura: la indecisión, el momento en que el pensamiento se piensa no para exponer el objeto acabado, al menos acabado en apariencia, de una indagación erudita y metódica.

En la "Apología del ocio" —uno de los ensayos que integra la colección— Stevenson declara deplorar la respetabilidad y el consenso favorable que recaen sobre las personalidades emprendedoras y edificantes, y vierte unas cuantas y hostiles consideraciones sobre las ilusiones burguesas (así las llama) del porvenir venturoso y el progreso imperturbable. Pero el ocio no es para él un valor pesimista; si lo elogia es porque concibe sus efectos favorables y benéficos. El estilo ensayístico de Stevenson elude la abstracción y se vuelca siempre en el sentido de la experiencia. O mejor: en lo concreto de la experiencia. Y la experiencia, entendida precisamente como el *juego de niños* del que habla el título, es el tema y el objeto de estos ensayos. Stevenson reflexiona sobre los viajes, el enamoramiento, el arte, los niños, el libro. Sin embargo, nada dice acerca de la arqueología del viaje, de la historia del amor, de la sociología del arte o de las especialidades pediátricas. Se satisface en una tarea a la vez más ardua y placentera: mostrar más de lo experimentado que de lo adquirido. Estos juegos infantiles que Stevenson identifica como lo relevante de la experiencia —dos niños cruzando espadas de madera le resultan, naturalmente, más claros y reveladores que dos soldados reales— ya no son, como tampoco los niños, contemporáneos nuestros. Y el ensayo se propone así sólo como memoria y evidencia de la claridad y la revelación de otro tiempo. Ese frágil transporte lo dice Stevenson con el susurro de la confesión, con la conmoción de quien está a punto de dar a conocer un secreto, pero también con el júbilo y el alivio de quien dice lo que tiene que decir.

AMERICO CRISTOFALO

BIOGRAFIA

Un maldito nacional

FIJMAN, POETA ENTRE DOS VIDAS, por Juan-Jacobo Bajarlía. Ediciones de la Flor, 222 páginas.

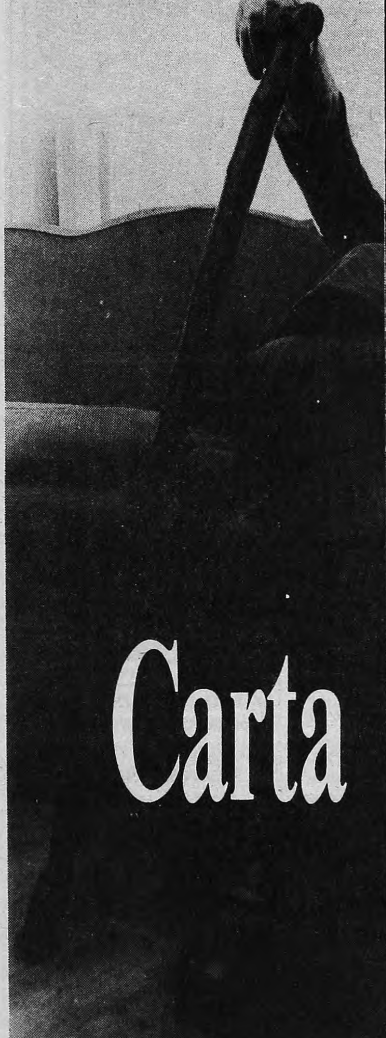


El poeta Jacobo Fijman vivió gran parte de su vida internado en el hospital neuropsiquiátrico Borda. A pesar de ser uno de los poetas más destacados de su generación (la llamada "del 22", número muy significativo si se tiene en cuenta que el 22 significa "el loco" en la simbología de la quiniela) no tuvo oportunidad de ser reconocido sino recién en los últimos años de su vida. Cuando no estaba internado ejercía los más diversos oficios: "Fue —cuenta Juan-Jacobo Bajarlía— peón, vendedor ambulante, corredor, profesor de francés, violinista itinerante, merodeador de restaurantes en los que se tiraba la comida, visitador de barcos y panaderías en los que sus ojos quedaban inmóviles a la espera de una ayuda". Estas circunstancias (más su misticismo y su misoginia) lo convirtieron en el escritor argentino "maldito" por excelencia. En los últimos treinta años fue reivindicado por distintos intelectuales y poetas como Aldo Pellegrini, Vicente Zito Lema y el propio Bajarlía.

Fijman, poeta entre dos vidas es un libro, justamente, entre dos géneros: la biografía y la crítica literaria. La parte biográfica es rica en anécdotas y en episodios sorprendentes que le fueron sucediendo a Fijman a lo largo de su vida. Bajarlía demuestra un gran conocimiento del devenir del poeta y se ha preocupado en informarse de los más mínimos detalles. El análisis literario de la obra de Fijman, en cambio, resulta, a pesar de su extensión, superficial y realizado con paradigmas críticos bastante anticuados.

La inclusión de poemas inéditos de Fijman permite acceder a nuevos textos de un poeta que fue "maldito" a pesar suyo. Como todos los malditos.

SERGIO S. OLGUIN



Carta perdida

JORGE LANATA

Es imposible saber dónde escribirte
nadie ha estado tanto tiempo alejado de sí
mismo, para olvidarse de este modo.
Nos separan tigres, laberintos, antepasados ilustres
nos acerca la plaza San Martín, el olvido, Argentina, el té, la soledad,
el curioso espanto frente a las mujeres, la construcción
la construcción
de la máscara
En medio de la tempestad, ser digno
no correr jamás bajo la lluvia, o para alcanzar
un tren
no vestirse de marrón sino en las colonias,
monstruo perfecto.
—Me llamo Jorge Luis Borges y no me arrepiento de nada.
Casa en Adrogué, dálmatas en el parque, griegos en el desayuno
Actor
Construcción del mito
Cómo trepar a una enciclopedia.
Solo como las tías solas: pasado el tiempo se confunde el pasado, fue
de este modo y no de otro, no fue mi culpa, no tuve elección,

¿Me escuchan?
No tuve

elección
bastón.
Un tigre rasguña las sábanas que se secan en la terraza de la calle
Maipú.
No hay un lugar,
todo está en penumbras.
¿En qué momento
comenzó la sombra?
Eternidad (nada más inseguro)
Azar (necesito esquivar a la felicidad)
—Soy Jorge Luis Borges, no me arrepiento de nada, busco la gloria.
JLB, desolado y fatal,
como un nórdico que vuelve:
no hay un lugar.
Ser el mundo (debo ser el mundo)
Invento un mundo para que me acoja;
un niño crea una estrella y la dota de su propia luz,
ya no sabe si soñó con ella o fue su sueño,
la estrella y él son uno
las estrellas le responden como los perros, lo siguen al menor chistido.
El chico descubre por accidente que su destino era otro.
Borges es un árbol
una tormenta
una cuchara de plata
un todo completo, que abre y cierra, que contiene
un mundo
es en sí
completamente.
No conozco a ninguna persona tan vieja
ni tan cobarde
ni tan sorprendente
Whitman es un doble de Papá Noel con un jodido complejo de inferioridad,
Dignidad
en la tormenta
No es necesario correr
nadie te sigue
hay tiempo
vas a llegar en el momento
en que golpeen la puerta
Dudarás un segundo antes de abrir:
no hay nadie,
sólo otro espejo roto
La vida es eso
nadie puede vivirla
debe escribirse
hay que detenerla
vida en construcción
silencio
—Soy Jorge Luis Borges.
Viejo hijo de puta, vendepatria
—No entienden nada
El eterno perdedor del Nobel
—Nadie lo ganó tantas veces como yo
El extranjero
que inventó una ciudad
un pasado
un templo
—Soy Jorge Luis Borges, nunca hubiera imaginado
tantas vidas
en un camino tan estrecho.
Pero el destino es así,
pequeñas trampas.
—Soy Jorge Luis Borges, no me arrepiento de nada
Abran las puertas de la Eternidad
Aquí tampoco
hay nadie.

